



artículos

AQUELLO QUE UNA PRESENCIA PUEDE OCULTAR

Paula Cannova

Paula Cannova. Profesora de Armonía, Morfología y Contrapunto, egresada de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata. Profesora Adjunta de la Cátedra Historia de la Música I y II, y JTP de la Cátedra Apreciación Musical de dicha Unidad Académica. Miembro del equipo de investigación del Proyecto Lenguaje visual y musical: hacia una reformulación de propuesta pedagógica, dirigido por el Lic. Daniel Belinche.

En numerosa bibliografía sobre historia de la música de los siglos XX y XXI¹ (más específicamente en estudios sobre música académica, sobre todo de Europa central pero también a veces de América Latina) es habitual encontrar un parágrafo, o al menos un subtítulo, referido a la relación entre la música y la ideología, en algunos casos denominada "música y política".²

Sin embargo, esta constante no es usual en los libros anteriores a los siglos mencionados, sin por ello dejar de reconocer que —en reiteradas oportunidades en el interior de los apartados biográficos de los compositores—³ es posible reconstruir, al menos parcial e hipotéticamente, tal relación.

Se descarta la suposición de que el interés por una praxis musical en sintonía con el contexto de su producción, haya sido una aparición novedosa en el siglo XX, debido a la enorme cantidad de casos testigo que falsan esa hipótesis.⁴ En consecuencia, ¿cuál es el criterio para la inclusión de tales parágrafos en los libros de historia de la música en la contemporaneidad?

Antes de tratar de resolver este interrogante, proponemos un recorrido por los rasgos que estos apartados (relación música-política/música-ideología) contienen, donde tal vez localizar algunas variables que nos orienten hacia esta búsqueda.

1 Como muestra de ello, podemos citar los siguientes libros: U. Dibelius: *La música contemporánea a partir de 1945*, Madrid, Akal, 2004; R. Morgan: *La música del siglo XX*, Madrid, Akal, 1994; D. Fisherman: *La música del siglo XX*, Buenos Aires, Paidós, 1998; J. Molina- H. Bolcatto: *La situación de la música al finalizar el siglo*, Rev. Summarius, N° 3, Santa Fe, 2000; R. Smith Brindle: *La nueva Música*, Buenos Aires, Ricordi, 1996; G. Vinay: *Historia de la Música*, vol. II. *El siglo XX*, Madrid, Turner, 1977; P. Griffith: *Modern Music. The avant-Garde since 1945*, Nueva York, Akal, 1981; A. William: *La música en el siglo XX*, Madrid, Taurus, 1985; E. Salzman: *La música del siglo XX*, Buenos Aires, Víctor Lerú, 1972.

2 La música popular y los estudios sobre ella pudieran compartir esta situación; sin embargo, tanto la primera como los últimos presentan características que este trabajo no está considerando y que por lo tanto no resulta ético incorporarlos aquí. Sin duda alguna los aportes realizados por los investigadores y musicólogos a través de instituciones como la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular están promoviendo un desarrollo en el campo de la historia de la música popular. No obstante, habitualmente estos trabajos suelen circunscribirse a un género en particular o a una problemática dentro del mismo. La bibliografía relativa a una posible historia de la música popular en tanto *corpus* específico es aún escasa.

3 La historiografía musical pocas veces se ha planteado desligarse de la verificación de los cambios estilísticos mediante las figuras que destaca, las cuales han sido principalmente compositores. Son éstos los sujetos sobre los cuales se consolida la periodización propuesta, una vez aparecida en Occidente la autoría. La sola incorporación de los intérpretes implicaría un cambio en las segmentaciones o periodizaciones expuestas generalmente. Más aún, pudieran hacerlo variables como las condiciones o las relaciones de producción.

4 A modo de ejemplo puede considerarse la situación de Herinch Isaac (1450-1517) quien estando al servicio de la Kapelle del emperador Maximiliano, obtuvo permiso para residir en Italia de forma permanente —como atestigua H. Raynor— gracias a su valía como diplomático o agente secreto de la corte imperial.

CUANDO LO IDEOLÓGICO ESTÁ A LA IZQUIERDA

Bajo el título "música y política" es frecuente encontrar una enumeración de algunos compositores que en la escena académica han declarado su convicción ideológica, su pertenencia partidaria o su militancia, de manera explícita. La propiedad sobresaliente de todos ellos es compartir una tendencia ideológica de izquierda, en sus diferenciaciones (no menores pero a los fines de este escrito, inclusivas) entre marxistas, leninistas, trotskistas, maoístas, anarquistas, socialistas, etcétera. El recorrido de los destacados que aparecen en estos apartados suele componerse de algunos apellidos infaltables: H. Eisler (1898-1962); L. Nono (1924-1990); H. W. Henze (1926); H. Pousser (1929); Ch. Wolf (1934); N. A. Huber (1939), C. Cardew (1936-1981). En menor lugar aparecen S. Revueltas (1899-1940) y C. Nancarrow (1912-1997).

Existiendo entonces este recorte de lo ideológico en vinculación directa con las tendencias de izquierda, pareciera no ser posible ligar el pensamiento político y el artístico a modos más relacionados con el conservadurismo. En ningún caso podemos encontrar en estas bibliografías a compositores cuyas acciones y/o pensamientos políticos se enlacen con políticas más o menos totalitarias, más o menos liberales, más o menos capitalistas, aun habiéndolo manifestado expresamente, o al menos existiendo pruebas fehacientes de su ideología.

La pregunta por los aspectos ideológicos no pretende aquí sumarse a la frecuente oposición entre izquierda y derecha políticas en las que muchos relatos históricos recaen. No sólo porque en reiteradas oportunidades el hábitus⁵ constituye antes bien un entramado, más que líneas divorciadas que los recorren en paralelo, sino porque la consideración de la vida social como un espacio conformado por compartimientos divididos se rechaza como análisis posible en este trabajo. Por consi-

guiente, se comprende a la vida social en tanto unidad que —en el contexto de sus relaciones, condiciones y modos de producción— elabora, construye, consolida y transforma las posibilidades y las imposibilidades de mundos existentes, tanto en el ámbito material como simbólico.

CUANDO LA FUENTE SÓLO VERIFICA LO IDEOLÓGICO

También es común hallar bajo el antes mencionado parágrafo, pequeñas citas de alguno de los compositores incluidos, que dan cuenta de su pensamiento ideológico. No obstante, en los demás capítulos que organizan a estas bibliografías, son escasas las referencias de los compositores indicados que se encuentran en relación con los ejes o estéticas en las que se los enmarca. De manera tal que podríamos pensar la inscripción en una determinada tendencia artística como suficientemente obvia a los fines de no requerir de uno de los recursos más empleados en los textos académicos, como es la apelación a la fuente en tanto validación. O mejor aún, al otro lado del cristal, podríamos inducir que circunscribir a un compositor a una determinada estética no es tan riesgoso para el autor como hacerlo con relación a un pensamiento ideológico, por lo cual en este último caso, la referencia de la cita se presenta como imprescindible. Lamentablemente, la historia vuelve a confirmar que en tiempos duros, la sola sospecha de simpatía hacia algunas tendencias ideológicas ha sido la excusa que muchos dictadores han utilizado sobre tales artistas, para desplazarlos de los espacios oficiales, censurar sus obras de forma explícita, menospreciar su actividad artística como panfletaria, o más brutalmente, hacerlos padecer detenciones, persecuciones o torturas.⁶

⁵ En el sentido elaborado por P. Bourdieu.

⁶ El 31 de agosto de 1967, el diario *El Expreso* de Lima, calificaba de "poeta Italiano Rojo" a L. Nono en el anuncio del arresto al que la Guardia Civil lo sometió, a la vez que prohibía la continuación de su ciclo de conferencias sobre música electrónica, episodio que terminó con la expulsión del compositor veneciano del país.

CUANDO LO ESTÉTICO SE PRETENDE DIVORCIADO DE LO IDEOLÓGICO

Gran parte de los compositores incluidos en los apartados que conjugan música y política también están indicados en otras secciones de los libros cuyos ejes temáticos suponen agrupamientos en función de características técnicas y estéticas del lenguaje musical. Estas bibliografías acostumbran a incluir pequeños desarrollos analíticos de las obras de los compositores mencionados o, al menos, rasgos generales de su producción musical en términos técnicos. No obstante, en los casos de los compositores que se incluyen en los apartados que nos convocan (los políticos) y que también participan en algunas de las tendencias que la bibliografía comenta, su inserción en estas últimas está despojada de todo análisis referencial a su obra. Así, el desarrollo de los aspectos analíticos sobre su tarea compositiva se reserva a los espacios concretos donde sólo se incluyen los compositores *politizados*. Esta situación (la de su compromiso político) sin duda mediatiza el análisis orientándolo hacia las apreciaciones ideológicas, que se presentan como propias a las actitudes de estos artistas. Un caso ejemplar es el de L. Nono. En la mayoría de los libros de historia de la música del siglo XX encontramos su nombre, su inscripción en el serialismo integral y obviamente su inclusión más desarrollada en el apartado "música y política", dada su militancia en el Partido Comunista Italiano. Sin embargo, es únicamente en esta sección donde la referencia analítica a su música se hace expresa. El análisis de alguna de sus obras tiende, antes que nada, a fundamentar su condición de militante, por lo

cual se recae en la invocación a la selección de los textos que se incluyen en su música vocal.⁷

Esta última característica podría sugerir que, en la medida en que se circunscriban aspectos de vínculo político, la música debe dar cuenta de éste de manera directa, reduciéndolo a lo describable sólo a través del lenguaje verbal. Por lo cual también podríamos suponer que este análisis de los compromisos políticos o ideológicos es únicamente observable en los aspectos técnicos y no en los modos de relación que el compositor establece con el material musical, los instrumentistas, las instituciones donde su música pudiera presentarse, las industrias culturales que la difunden o quienes detentan sus derechos. Asimismo, es este último hecho el que conduce a pensar que es mejor incluir aspectos analíticos del compositor en cuestión en el apartado "político" y no en el *puramente* estético, dado que habría una diferencia entre el compositor politizado y el resto de sus colegas que, aun con perspectivas estéticas comunes, no comparten su politización.⁸ Volviendo al caso del ejemplo, Nono aparece en los apartados del serialismo integral junto a Boulez (1925) y Stockhausen (1928), pero el análisis de su música se presenta habitualmente sólo en los apartados que dan cuenta de su compromiso ideológico. ¿Será tal vez que la utilización de una herramienta técnica modifica la producción si es utilizada por alguien que desarrolló su conciencia de clase? Este podría ser un interesante criterio para revisar los agrupamientos estéticos que realiza la historiografía musical⁹ pero lamentablemente parece no ser aún lo suficientemente importante.¹⁰ Esta situación se corresponde directamente con la idea que presenta a la rea-

7 Lejos de restar importancia a la música vocal de L. Nono, la cual no sólo es de una enorme trascendencia sino de un grado de innovación ineludible (como ejemplo vale citar el desarrollo que lleva adelante en la fragmentación del texto y sus implicancias textuales en obras como *Canciones para Silvia*, *Il canto sospeso*, entre otras). Ésta es muestra de su compromiso artístico y político, como también lo son su música instrumental, electroacústica y su vida entera.

8 Aun no compartiendo el marco ideológico de su colega veneciano pero sí su condición de serialista, el compositor y director francés P. Boulez ha dejado sentadas sus posiciones en relación con la política cultural francesa de Malraux en numerosos artículos periodísticos. Sin embargo, esto no pareciera ser un dato relevante para incluirlo en la bibliografía.

9 Es también notorio que la mayoría de las mencionadas bibliografías no incluyen a los compositores de música *seria* que desarrollan su trabajo fundamentalmente en lo que se conoce como música incidental, tanto para cine, video, televisión, como para las nuevas propuestas multimediales, el net-art, el arte digital sonoro, etcétera. Aún no se exponen los trabajos en este sentido que hacen los compositores que sí se encuentran mencionados sólo por sus aportes a la música sinfónica, de cámara, a la ópera o al ballet (sobre todo si este responde a los patrones de la danza clásica).

10 En el contexto latinoamericano es necesario destacar los substantivos aportes con relación a estudios relativos a temáticas específicas sobre música, músicos y contexto realizados por Omar Corrado, Graciela Paraskevafidis, Julio Estrada, Edgar Molina, Coriún Aharonián, entre otros.

lización artística, en este caso musical, de forma autónoma del plano político-ideológico. Es decir, el muy difundido pensamiento que sustenta a la esfera del arte como emancipada de las condiciones de la realidad en donde ella se produce y se inserta, participando de la vida social.

Ahora bien, considerando este último punto, el de la permanencia de la idea del arte como autónomo de la realidad social, aparece un halo sobre aquello que anteriormente no se nombraba. Es decir, en rigor de verdad la bibliografía referida a la historia de la música académica actual ha generado por un lado, un salto cualitativo al considerar el parágrafo música y política. Sin embargo, por otro, es la misma inclusión apartada la que demuestra una separación entre una música que discurre por los ámbitos sociales donde surge y sobre los cuales actúa en el universo simbólico, de otra que en apariencia no lo realiza.

El origen de estos apartados se remonta a la consolidación de las teorías sociales aplicadas al estudio del arte, y en particular a algunas obras expresamente referidas a la resistencia sobre algunos hechos históricos.¹¹ Sin embargo, a diferencia de algunos importantes enfoques provenientes de la historia social,¹² como puede serlo el de H. Raynor en materia de historia musical, lo habitual es el estudio particularizado sobre un caso (compositor, género musical, tendencia estética, etc.) pero no así un relato abarcativo de la o las historia/s de la música actual.

La inclusión de estos subtítulos en apariencia abre camino hacia la construcción de un relato histórico sobre la praxis musical en el marco de sus relaciones sociales y de producción. No obstante, puede culminar en la adopción de la autonomía del arte al circunscribirse a casos más o menos unívocos.

Esto es lo que una presencia puede ocultar. La presencia de un espacio que se limita a expo-

ner —con menor extensión de aquellos que constituyen el resto del libro— la pertenencia política de algunos compositores a las tendencias de izquierda, y por lo cual pudiera implicarse que el compromiso y la responsabilidad ética pueden establecerse sólo con las ideas que propugnan una sociedad más solidaria y justa. Sin embargo, resulta evidente que el acuerdo con el estado de cosas imperante (el cual se distancia de lo antes mencionado) también existe en el nivel de la cultura, de las culturas y de la CULTURA oficial.

Pareciera ser entonces éste el criterio principal que orienta la inclusión del subtítulo “música y política”, es decir el desarrollo en torno de la manifestación estética solamente de los compositores de izquierda.

Es cierto que muchas veces no resulta fácil incorporar entre los subtítulos de un libro a alguno de los compositores relacionados con el nazismo como Hans Pfitzner (1869- 1949), o declarar que Carl Orff (1895-1962) es el autor de la marcha oficial para las Olimpiadas en la Berlín de 1936, o que en noviembre de 1933 Joseph Goebbels (1897-1945) asumió como titular de la Cámara de Cultura del Tercer Reich, y Richard Strauss (1864- 1949) lo hizo en la Cámara de la Música. ¿Será tal vez que la participación de los artistas en el régimen nazi no es lo suficientemente importante como para incluirse en la construcción de un relato histórico referido a la música? Sólo estos casos, demasiado obvios, bastan para preguntarse por esta ausencia ocultada.

Congruentemente con lo antes mencionado, tal vez sea posible reconsiderar no sólo la participación o adhesión política a un determinado partido, sino también una lectura ideológica¹³ de las obras de los compositores que se incluyen en los libros de historia de la música.

Una propuesta en tal sentido debiera contemplar las obras musicales en el marco de las

11 A partir de la guerra que EE.UU. lleva adelante en Vietnam, las luchas de independencia argelina y la de diferentes países africanos, las dictaduras en América Latina, entre otras, son varios los compositores que dedican su obra a las causas, incluyen en ella materiales referenciales, o simplemente aclaran su posición en relación con los temas vinculantes. Una muestra de ello podría incluir obras como *O King* de L. Berio, en memoria al asesinato de Martin Luther King, y *¿Dónde estás hermano?* de L. Nono, en reconocimiento a los desaparecidos de la última dictadura cívico-militar en Argentina.

12 Se hace referencia a la tendencia historiográfica originada en torno a la revista *Past and present* a partir de 1952.

13 Jorge Edgar Molina ilumina en este sentido al “Reconocer la influencia de estos postulados ideológicos, como la de otros que provienen de diversas cosmovisiones, no pretende cargar de semanticidad a los rasgos específicos de la música, ni

condiciones de producción imperantes en un momento determinado y la toma de decisiones que los músicos realizan. ¿Las opciones estético-musicales de los últimos años no se ven afectadas por la proliferación del tipo de producción descentralizada del neoliberalismo con pretensiones globalizadoras? ¿Qué interés reviste para una empresa multinacional ajena a la esfera artística patrocinar un festival de música contemporánea?

La compresión digital sonora —como los formatos de tipo mp3— ha facilitado el acceso a diferentes públicos de mucha música mediante las redes informáticas como Internet. Sin embargo, esos diferentes públicos deben al menos cumplir una condición: poder acceder a los dispositivos requeridos (conectividad a la red, conocimientos mínimos para la búsqueda, entre otros). Pero también la música comprimida en estos formatos cambia, gana posibilidades de destinatarios en la medida en que pierde rango de diferencias relativas a la intensidad, por ejemplo. Todas estas variables, ¿no están afectando, condicionando, cambiando al menos, la producción de la música actual? ¿Qué mecanismos utilizan los compositores para la defensa actual de sus derechos intelectuales en el marco de las legislaciones vigentes?

La continuidad existente en el dodecafonismo y el serialismo integral en relación con un pensamiento compositivo que pretende controlar el material musical, es una realidad históricamente validada.¹⁴ También lo es la diferencia sonora que ambas estéticas suponen. Además de ampliar la serialización a otros parámetros sonoros como la duración, la intensidad y la articulación, la denominada corriente serial se desarrolló en la Europa de posguerra, dentro de la política del Estado de Bienestar, que promovió la existencia de radios nacionales difusoras de esas músicas,

de centros especializados para la formación de compositores e instrumentistas y de conciertos públicos cuya programación estaba compuesta fundamentalmente por obras de jóvenes compositores.¹⁵ Sin embargo, el dodecafonismo llegó a ser tildado de arte degenerado por el nazismo y prohibirse efectivamente su difusión a consecuencia de su no correspondencia con las éticas y estéticas del nacional socialismo. Pero además es necesario mencionar que su principal referente, el compositor austriaco A. Schönberg (1874-1951) fundó en 1918 y fue presidente a perpetuidad de la Verein für musikalische Privataufführungen, una sociedad privada de audiciones musicales dedicada a la ejecución de música nueva proveniente de diferentes rincones de Europa. La Asociación poseía un estatuto redactado por A. Berg (1885-1935), en donde no sólo se prohibían los aplausos, el anuncio anticipado del contenido del programa, el informe público de los lugares en los que se realizaban las reuniones, sino que además se vedaba el acceso a quienes no eran socios y a los críticos musicales.¹⁶ ¿Cuál es entonces la continuidad del pensamiento compositivo que supone estar presente en el dodecafonismo y el serialismo integral? ¿El ordenamiento de algún elemento del mismo tipo como la altura, el ritmo, o antes bien, la asunción de la existencia de una sintaxis musical cuyos componentes se consideran como individualidades aisladas? ¿El denominado pensamiento compositivo es independiente del tipo de relación existente entre los compositores y la circulación de su música? Son sólo algunas de las cuestiones que pudieran ser abordadas en este sentido.

Desde hace ya más de dos décadas, C. Prudencio (La Paz, Bolivia, 1955) ha logrado una propuesta estética con el uso de los instrumentos andinos que no pretende controlar o asemejarlos a las sonoridades típicas de los

sostener que determinada obra pueda adscribirse a tal o cual ideología, pues todo ello significaría acotar el trabajo artístico y despojarlo de su especificidad. Pero siendo la Música, como todas las Artes, portadora de todos los aspectos de la personalidad de sus creadores, no puede estar ausente en ella la visión del mundo que caracteriza a cada uno, en la que la ideología es su ejercicio cotidiano", en *Revista Summarius* 4. *Estéticas del fin del siglo 2*, 2005.1

14 R. Morgan: *La música del siglo XX*, 1994.


15 Los cursos internacionales de Darmstadt existen desde 1946 y fueron organizados por W. Steinecke, apoyados por el alcalde Ludwig Metzger y por el oficial norteamericano responsable de la administración de teatros y salas de conciertos del gobierno militar de Wiesbaden. En 1950 se iniciaron las Jornadas Musicales de Música Contemporánea de Donaueschingen a cargo de H. Strobel; las mismas suponen ser la continuidad del Festival de Música de Cámara que se realizaba desde 1920.

16 M. de Arcos, *Experimentalismo en la música cinematográfica*, 2006, p. 101.

instrumentos de viento de la orquesta tradicional centroeuropea.¹⁷ Esta decisión consciente de permanecer en el modo de producción sonora que es propia de la cultura aymará —la cual otorga una práctica específica a ese grupo organológico— constituye no sólo una búsqueda tímbrica, sino la renuncia a considerar defectuoso un modo de sonoridad propio. Y es a su vez, una negación a la imposición estética habitual de la cultura dominante. Asimismo, esta utilización del instrumental mencionado en algunas de las obras del compositor boliviano, se concreta en ejecuciones posibles mediante la agrupación musical que él fundó, la Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos (OEIN). De esta manera, una opción estética también incluye la posibilidad de concreción, en un marco donde la ejecución musical de las obras actuales no es habitual, ni a bajo costo, esencialmente en contextos de pobreza como los que circundan a América Latina. El trabajo con los músicos integrantes de la OEIN forma parte de un proyecto más amplio que supone también la posibilidad de incorporar otros músicos, fundamentalmente otros compositores, quienes mediante el contacto con la cultura y los modos de producción de la orquesta realizan obras para esta formación.

En otro contexto y marco ideológico, pero preocupado por las condiciones de producción de la música actual, el ya mencionado compositor y director P. Boulez participó en 1976 junto con M. Guy de la formación del Ensamble InterContemporain (EIC). Este Ensamble no es la primera agrupación instrumental con la que Boulez inició su trabajo como intérprete o director; los anteriores grupos sin duda alguna han aportado a la vigencia que el EIC posee, al menos en términos de experiencia. No obstante, un estudio de los objetivos que poseen estas iniciativas, las condiciones de producción que las permiten y las políticas culturales que las pudieran sustentar a escala gubernamental, no aparecen en los libros de historia de la música.

Es difícil argumentar que este tipo de prácticas musicales no produzcan cambios o consolidaciones de técnicas y estéticas en la

medida en que se expanden en el tiempo. Pero fundamentalmente, poseen especial incidencia en los intereses que sostienen diferentes concepciones musicales, promueven diversas relaciones de producción y circulación de las obras, en suma, definen criterios del corpus de los relatos históricos en torno a la música actual. Relatos que además de informar sobre el pasado, principalmente permitan construir herramientas con las cuales significar y comprender el presente, ampliando el universo de perspectivas que intervienen en la toma de decisiones. Ya que en definitiva, aquello que está oculto no deja de estar presente. 

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- DE ARCOS, M.: *Experimentalismo en la música cinematográfica*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2006.
- DIBELIUS, U.: *La música contemporánea a partir de 1945*, Madrid, Akal, 2004.
- FISHERMAN, D.: *La música del siglo XX*, Buenos Aires, Paidós, 1998.
- GRIFFITH, P.: *Modern Music. The avant-Garde since 1945*, Nueva York, Akal, 1981.
- MOLINA, J.: "Música e ideología", en *Revista Summarius*, N° 4. *Estéticas de fin de siglo 2*, Santa Fe, Centro Transdisciplinario de Investigaciones de Estética, 2005.
- MOLINA, J. y BOLCATTO, H.: "La situación de la música al finalizar el siglo", en *Revista Summarius*, N° 3, Santa Fe, Centro Transdisciplinario de Investigaciones de Estética, 2000.
- MORGAN, R.: *La música del siglo XX*, Madrid, Akal, 1994.
- MORGAN, R.: *La música del siglo XX*, Madrid, Akal, 1994.
- SALZMAN, E.: *La música del siglo XX*, Buenos Aires, Víctor Lerú, 1972.
- SMITH BRINDLE, R.: *La nueva Música*, Buenos Aires, Ricordi, 1996.
- VINAY, G.: *Historia de la Música*, vol. II. *El siglo XX*, Madrid, Turner, 1977.
- WILLIAMS, A.: *La música en el siglo XX*, Madrid, Taurus, 1985.

17 Esta actitud está consolidada fundamentalmente al evitar la incorporación del vibrato constante en la producción sonora de los instrumentos de sopro y la utilización forzada del sistema de afinación temperado.